

Marina Gržinić: *Estetika kibersveta in učinki derealizacije*. Ljubljana: Založba ZRC, 2003.

Gržinićeva je lahko za marsikaterega kritika verjetno prava mora: njeno pisanje se namreč spretno izmika primežu, v katerega nenehno polzi z živce parajočimi prekinitvami "ozaljšana" znanstvena razgradnja njenega toka misli. Ko je kritik že pripravljen, da bo zapisal kakšno pikro na njeno – domnevno napačno – interpretacijo Walterja Benjamina, že se, resda šele na koncu poglavja, izvije tako, da takoj pomislimo: saj vendar natančno ve, o čem govori. S tem ne menimo, da je njeno podajanje vsebine kakor koli podobno npr. žlahtni atonalnosti Adornove kritične teorije, ob kateri lahko, če zamižimo, zaslišimo neenakomerne, a preudarne zvoke, ki jih pod težo Schönbergove partiture izdihuje klavir. Saj ne, da bi bili ne vem kakšni ljubitelji Adornovih pisarij. Bolj gre pri vsem tem za pronicljivost v posredovanju lastnih misli, ta pa je pri pisanju Marine Gržinić pogosto zamegljena zaradi ritmične nabuhlosti, tako značilne za zvočne izdelke sodobne popularne glasbene produkcije. O vsem tem se nam zdi vredno razpravljati predvsem zato, ker verjamemo, da se obča atmosfera nekega časa – prav zlahka bi rekli, da je v postmoderni dobi to nemirnost, kaotičnost življenjskega takta – zažira prav v vse oblike diskurza, glasbenega in navsezadnje tudi jezikovnega. Ne bi dosti zgrešili rekoč, da je, imenujmo ga načelo "notranje povezanosti" diskurzov določene kulture, pravzaprav medkulturna univerzalija: indonezijsko ljudstvo Kalulov na primer na pozna *unisona* (enoglasja, soglasja) kot glasbene prvine in prav nič čudnega ni, da tudi zborovanja vaških skupnosti niso, gledano z naše perspektive, nič drugega kot eno samo kričanje drug prek drugega. Mi bi rekli, da ne poznajo neke osnovne kulture komuniciranja, precej bolj verjetno pa je, da se v tem hrupu znajdejo dosti bolj kot pa vrli poslanci naše male demokracije, pa tudi sklepčnost je nemara na bolj visoki ravni.

Kaj dosti o glasbi Gržinićeva sicer ne razpravlja, pričakovati kaj takega bi bilo kaj smelo – ji pa za to, da bi prikazala, kako

je "institucija umetnosti ideološka sokrivka nenehne kapitalistične reprodukcije blagovne oblike", toliko bolje služijo druge umetniške prakse, zlasti tiste, ki za svojo pomenskost potrebujejo institucionalni okvir – galerije, muzeji ipd. Toda *Estetika kibersveta* je sprva videti kot smetišče lacanovske terminologije, kjer bralca še dodatno zapelje rezki vonj Žižkovih reciklaž taistih terminov, in ta se mora pošteno potruditi, da prebrodi do pravilnega razumevanja knjigi tako osnovnih pojmov, kot je *fantazma*, ter naravnost namučiti, da ugotovi, kako atributi omenjanega pojma sovpadajo s konceptom *spektralizacije* Evrope, nekakšno krenjo, ki riše simulirano kontinuiteto v razdobju pred in po padcu berlinskega zidu. Moderni subjekt, pogojuje Marina Gržinić, mora biti, če želi postati tisto *nekaj* tudi na ravni izjavljanja, najprej prepoznan kot družbeni izmeček, kos dreka, in nadaljuje, da je bil "ne" komunističnemu režimu potemtakem ključen za konstitucijo Vzhodne Evrope kot modernega subjekta. Konstitucijo tega vpelje Gržinićeva precej zapleteno, a domiselno: skozi (*zahodnoevropsko*) *matrico družbenega izmečka*, katere dokazljivost je po analogiji z obrazci seksuacije moč zoperstaviti tisti nedokazljivosti, ki jo Lacan pripiše pojmu *ženska*.

Vse to se sliši neverjetno zapleteno in videti je, da Gržinićeva namerno zavaja k aporijam. To slutnjo lahko samo potrdimo, ko na žensko stran poleg (*vzhodnoevropske*) *matrice pošasti* postavi še Kantovo pojmovanje matematične antinomije¹. Toda pojdimo od začetka. Poskusimo najprej razumeti, kaj sploh pomeni *biti prepoznan kot kup dreka*. Na tem mestu velja opomniti, da primer, ki sledi, ne pomeni nujno pravilnega razumevanja avtoričinih premis. Ponuja le površno interpretacijo, ki naj nam (neukim) služi kot pomagalo za nadaljnje razumevanje teksta. Takole lahko razmišljamo: če jezik velja za tistega med znakovnimi sistemi, s katerim najlažje opredelimo tudi konstitucijo subjekta, potem mora na ravni jezika obstajati terminologija, s katero zahodni Evropejec prepozna in opiše prišleka z vzhoda. To pomeni, da je zahodu – sledeč etimologiji na prvo žogo – omogočeno prepoznati krdelo slovanskih jezikov kot krdelo barbarskih jezikov, ki pa imajo v Evropskem parlamentu vsak svojega predstavnika. Predstavnikovo *momljanje* je sicer nerazumljivo, a kljub temu lahko vpliva na uresničitev usode, v katero se vpisujejo želje zahodnega sveta. Skratka; šele takrat, ko smo prepoznani kot barbari, kup dreka, če že hočete, lahko dopolnimo našo skupno multikulturno usodo. A kaj, pravi Gržinićeva, ko pa je multikulturnost le logika globalnega kapitalizma, le abstraktno razmnoževanje partikularnih identitet znotraj simbolnega, ki določa mejo tistemu, kar obstaja, s tem, da o njem vedno pove premalo.

"Kako torej v tovrstnih razmerah zastaviti učinkovito umetniško strategijo in utemeljiti interpretacijo, da prebijemo to abstraktnost bivanja v postpolitičnem času globalizacije?"

Da bi odgovorila na to vprašanje, se Gržinićeva najprej pomudi pri vprašanju zgodovinske definicije muzeja ter procesu vzpostavljanja galerijske *zbirke* kot tržnega artikla. Pravi, da je ravno *ready-made* umetnost galerijam omogočila

¹ Kant je pojem antinomije opredelil kot protislovje, v katero zaide čisti um sam s sabo, če poskuša vprašanje o celoti sveta razrešiti neizkustveno.

prevzeti monopol nad ocenjevanjem umetniškega dela. Tej omenjeni institucionalni trditvi lahko mirne vesti očitamo, da zamenjuje umetnost z zgolj družbeno priznano umetnostjo. Kako naj vemo, da je tisti, ki je podelil umetniški status nekemu artefaktu, to storil zaradi dobrih razlogov? Saj vendar ni nobenega razumnega argumenta (morda prej družbena prisila), da bi vsakemu, v galeriji razstavljenemu artefaktu ali pa kustosu, ki nas v to prepričuje, morali verjeti, da je ta in ta stvar umetnina. Statusa *biti umetnina* bi ne smeli, čeprav se to, žal, neprestano dogaja, izpeljevati iz statusa podeljevanja. Če pljunemo še v lastno skledo: tudi ta kritika morda ni to, za kar se ima, zgolj zaradi dejstva, da je objavljena v reviji, kjer se takšne zadevščine ponavadi objavljajo. Smisel umetniškega dela, če sklenemo to misel, se ne dovrši s samo postavitvijo, temveč dokončno izoblikuje in dopolni šele z recepcijo pri bralcih, gledalcih, poslušalcih. Torej se boj za prevlado nad pomenom resnično ne začne pri pošiljatelju, temveč pri prejemniku sporočila, natančneje v procesu njegove interpretacije, kar je bil lepo opisal že Eco v svojih *Popotovanjih v hiperrealnosti*. Takemu pogledu smo sicer lahko naklonjeni ali ne, precej bolj verjetno pa je, da res obstajajo prepričevalni mehanizmi z etiketo avtoritete, s katerimi je kustosu ali pa že prostorskemu kontekstu na sebi omogočeno vsiliti, nadomestiti kod, ki bo "zavedenega" popeljal do teh in onih konotacij, porajajočih se v stanju nadzorovane estetske kontemplacije. V tem smislu ni ovir, da se ne bi strinjali z Gržničevo, ko pravi, da smo priča koncu zgodovinske definicije muzeja kot zaščitnika in soočeni z novim, oblastniškim modelom, ki je že kot tak obscen, ki je tako rekoč prevzel monopol nad ocenjevanjem umetniškega dela. Žal, tudi tu ne moremo mimo pomisleka, ali naj si drznemo zastaviti bolj kočljivo izpeljavo tega vprašanja. Ni dovolj ugotoviti, ali moderna umetnost sploh še potrebuje muzeje, ko pa je poprej še potrebno opraviti s skrbjo, da moderna umetnost zgodovinske definicije muzeja morda ni več vredna. O upravičenosti te morda preveč radikalne skrbi naj pišejo drugi, tisti, ki se tako kot Marina Gržnić na to spoznajo. Potrošnik kulturnih dobrin (da, samo še takšna oznaka nam pritiče) pa ima vso pravico od umetnikov in teoretikov umetnosti zahtevati ta pojasnila.

Zadnje, kar gre avtorici očitati, je, da ne opozori na omenjane težave. Preudarno in sistematično predstavi okoliščine in kontekst, v katerem naj poteka analiza, še kako zaskrbljeno pokaže, da sodobnim razstavam (2000+ Artest Collection, Manifesta ...) manjka potrpežljiva genealoška kritika, katere današnja onemoglost je posledica prehitre historizacije, dekontekstualizacije, ki ji sledi, in nemalokrat tudi porazdeljenosti lastniškega deleža umetniške zbirke. Oblastniška razmerja, v katerih se umetniškost vrtinči, že ne bodo trošila sredstev za opozarjanje na intelektualno implikacijo del v njihovem izvornem kontekstu, če pa vselej obstaja možnost, da ravno ta predstavljajo kritiko (državnemu) modelu.

Toliko tehtnih vprašanj, kot jih ponudi ta knjiga, že dolgo ni bilo na vidiku, žal pa vse preveč odgovorov zvedeni spričo nepotrebnege ukalupljanja v pri nas zelo moderno teoretsko paradigmo, ki je po sebi zelo natančna, vendar pa v primeru te knjige kaže, da je bolj kot ne "zavoljo same sebe stoječa".